EL ESCRIBIENTE

CESAR AIRA

Las tres fechas

BEATRIZ VITERBO EDITORA



Este ensayo es el primer esbozo del "catálogo razonado" de una gran biblioteca, trabajo que su dueño no se decide a emprender. Cualquiera que lo haya intentado sabe que es una tarea sin principio ni fin, porque las "razones" de la lectura siguen un curso sinuoso e imprevisible, que todo orden traiciona. Por ejemplo el orden de las fechas; sin embargo, con ellas empezamos; no con una, que siempre es relativa a otra; ni con dos, pues dos fechas sólo sirven para confirmar qué pasó antes y qué después, y queda sin saber qué pasó "mientras tanto". Sólo a partir de tres aparece, en las astronomías de la ensoñación, una figura que nos permite hacer pie en el tiempo perdido. Y la triangulación señala un rumbo. Las "tres fechas", entonces. Triple rúbrica de una brújula de la memoria, ciencia nueva, filología de los círculos encantados de la lectura, inspirada en la promesa de Nietzsche: "del pasado descifrado saldrá el Sol del futuro".

César Aira



Biblioteca: *El escribiente*
Ilustración de tapa: Daniel García

Primera edición: octubre 2001

España 1150, Rosario
e-mail: beatrizviterbo@arnet.com.ar

I.S.B.N.: 950-845-112-2

Queda hecho el depósito que previene la ley 11.723
Impreso en Argentina

Pocas lecturas pueden dar una enseñanza tan útil de estilo y de inteligencia como la de los libros de Denton Welch. Estilo e inteligencia en él son una sola cosa, y ésa es la primera y última lección: la transformación de la inteligencia en estilo, la resolución de una en otro. Sin estilo, la inteligencia no es más que una forma especialmente destructiva del escepticismo; y el estilo sin inteligencia es un snobismo que se agota en sí mismo.

Este autor, aunque es un clásico del siglo XX, sigue siendo de los que hay que descubrir personalmente, o en todo caso, cuando interviene una pequeña ayuda externa bajo la forma de recomendación, confidencialmente, porque su difusión no se ha industrializado. Sus cualidades, esquematizadas y seguramente empobrecidas en los dos términos a los que

me referí, mantienen una tensión afín al secreto que su detentador termina encarnando. La inteligencia es colectiva: no se la aprecia sino compartiéndola. El estilo es individual, para realizarse debe firmarlo uno solo, a la espera de que la Historia haga posible la conformación retroactiva de una época de la civilización que ese estilo represente.

El secreto deriva de la rareza, y de lo imprevisible que conlleva la rareza. Todo el mundo dispone de una porción de inteligencia, a partir del mínimo que lo hace viable para seguir viviendo, y cada cual tiene su propio estilo, entendido como la diferencia que impide confundirlo con el vecino. En la medida en que sube el quantum de cada término, disminuye el del otro. Alguien muy inteligente es alguien muy adaptado hasta llegar a indiferenciarse, en una Razón impersonal que lo despoja de todo estilo propio: al revés, la acentuación del estilo puede llegar a formas de extravagancia o sinrazón en las que se evapora toda inteligencia. De ahí que nos hayamos acostumbrado a no encontrarlos juntos; su conjunción basta para disimular de nuestra vista al que ejerce los dos al mismo tiempo.

Denton Welch es uno de esos raros premios que le tocan al lector asiduo. Sería una pena

dejar el hallazgo de estas felicidades en manos de la suerte, y se me ha ocurrido un método para cartografiar mediante fechas el caos inherente a la biblioteca, de modo de orientarse.

A priori, los dos elementos con los que trazar un camino entre los libros son la erudición y el gusto, que son otra forma de referirse otra vez a la inteligencia y el estilo. Antes, una palabra sobre la necesidad de orientarse. La lectura, por su naturaleza misma, es un ejercicio de la transformación. El placer de la lectura parte del interés; el interés, que nos conduce en la realidad enfocándonos hacia las necesidades vitales, cambia el régimen de su economía en el ejercicio de la lectura; se produce una mutación provisoria, no sólo del interés sino del sujeto que lo transporta, porque en cierto nivel sujeto e interés son lo mismo. Y como el placer de leer consiste en seguir leyendo, los paréntesis invaden el discurso de la vida. El riesgo que se corre no es sólo el de un sujeto extraviado entre objetos divergentes, sino el de la pérdida de contraste entre sujeto y objetos, o entre unidad y multiplicidad. Las experiencias casuales de placer, en su acumulación, forman un volumen proteico en el que el placer deja de causar pla-

cer porque pierde su perfil; figura y fondo pueden volverse lo mismo.

La erudición y el gusto son dos virtudes que en su forma positiva se han vuelto escasas. La erudición ha sido reemplazada por los hábitos estadísticos del mercado y está corroída por la rampante deshistorización de nuestros tiempos; sólo el sentimiento de la Historia puede organizar desde adentro el saber, y una erudición desorganizada no es erudición.

En cuanto al gusto, la medida de su decadencia la da el hecho de que no hay casi críticos que lo cultiven. Eso se debe a que se han estrechado los sitios donde hacerlo, que son básicamente dos: los medios periodísticos y la Academia. En los medios, el gusto está fuera de lugar pues significaría un recorte o discriminación de un segmento del público; considerado con el debido respeto, el público es una entidad diferenciada a la que potencialmente puede gustarle todo, y se lo satisface en sus proteicas apetencias con el simple expediente de poner en cada ocasión al crítico afín a cada producto y a sus respectivos consumidores.

De los ámbitos académicos el gusto no está menos excluido, y por razones tanto o más concluyentes. El crítico o historiador de la literatura allí trabaja por cuenta del Estado o de

algún empleador equivalente, y sus responsabilidades para con éstos y con sus alumnos *vuelven frívola la introducción* de algo tan subjetivo e *imprevisible como el gusto; un mate*mático no excluye de su enseñanza las ecuaciones de tercer grado "porque no le gustan", ni un químico el cloruro de sodio.

Un autor como Denton Welch es el objeto perfecto de la erudición y el gusto del lector, la primera para descubrirlo, ubicarlo en una compleja serie sinuosa, y entenderlo; el segundo para apreciarlo y hacer que lo anterior valga la pena. Ausente de toda lista de lecturas obligatorias, fuera de diccionarios y manuales, marginal, secundario: eso no le impide ser un astro de primera magnitud en las constelaciones de la erudición y el gusto. Sería difícil encontrar un escritor en el que terminen o empiecen tantos hilos del entramado de su tiempo y su mundo, y de mayor calidad literaria. El enigma de su vida está a la altura de su genio creador. Por ser a tal punto objeto, es también sujeto eminente de la erudición y el gusto. Estas cualidades tienen la de transformar el objeto en sujeto y viceversa, lo cual es una de las cosas por las que la lectura vale la pena.

La vida de Denton Welch fue breve (murió en 1948, a los treinta y cuatro años) y en general desdichada, casi truculenta. El origen de su inadecuación fue la muerte de su madre, cuando él era chico. Después, a los veintiún años, vino el accidente que lo dejó disminuido. De la pérdida de la madre también podría decirse que fue accidental: era una mujer joven, se enfermó de algo que entonces era incurable, murió. Pero no era accidental que fuera su madre; todo accidente tiene su reverso de necesidad. La obra del hijo nace de esta combinación. Empezó a escribir después de su accidente funesto con la bicicleta, pero escribió casi exclusivamente sobre lo que había sucedido antes. Este azar, cuyo día y hora marcó y dividió su vida, quedó envuelto en espesas capas superpuestas de necesidad, a través de las cuales persiste siempre visible el accidente como accidente.

El azar y la necesidad se conjugan en la historización de los hechos. Se diría que la historización es un trabajo del lector; a partir de él se conforma retroactivamente el trabajo propio del escritor: documentar. Denton Welch es un buen punto de partida para una exposición del método de las tres fechas, que quizás sólo se le pueda aplicar plenamente a él. Cada

escritor es un mito, irreductible a los demás; pero la documentación en la que nos llega ese mito está marcada por fechas, que sirven para todos por igual.

Cada uno de los cuentos o novelas de Denton Welch hace pensar en tres fechas: la de escritura, la de publicación, y la de los sucesos que cuenta. Las tres son distintas, y la combinación es distinta para cada libro. Cada fecha en uno de esos triángulos evoca un aspecto distinto de la vida del autor, y el lector necesariamente debe reaccionar de modo diferente a cada una de ellas, dentro de la unidad del libro. Y a su vez la ecuación inestable de las tres resuena en las ecuaciones de los otros triángulos y modifica la reacción individual a ellos.

La fecha en que lo escribió encapsula el motivo por el que Denton Welch llegó a nosotros: su ocupación del tiempo, las circunstancias por las que empezó a escribir y los motivos por los que siguió escribiendo. Fue un autor exclusivamente autobiográfico, que no se ocupó sino de lo que le había pasado, de modo que

en su caso los sucesos de su relato tienen una fecha precisa en su vida; más aun, el tipo de narración que practicaba, concreta y meticulosa, la ubicaba con toda exactitud en el tiempo, y la hacía sucederse, día a día, hora a hora, del principio al fin, sin retrospecciones ni prospecciones.

He aquí la lista de sus libros con las fechas correspondientes, hasta donde he podido fijarlas:

Maiden Voyage, 1943, escrita entre 1940 y 1942, sucede entre 1931 y 1932.

In Youth is Pleasure, 1945, escrita en 1943, sucede en 1930.

Brave and Cruel and Other Stories, 1949 (corrigió las pruebas, apareció pocos días después de su muerte), fue escrito a lo largo de varios años, y cada cuento sucede en una fecha distinta.

A Voice Through a Cloud, 1950, escrita entre 1944 y su muerte (quedó incompleta), sucede a partir del 7 de junio de 1935, día del accidente, y los meses siguientes.

I Left my Grandfather's House, 1958, escrita en 1943, sucede en 1933.

A Last Sheaf, 1951, cuentos y poemas, abarca desde lo primero que escribió. El primer cuento, publicado en *Horizon* en 1942, escrito

probablemente ese año o el anterior, relata hechos que tuvieron lugar en 1936.

Y por último los *Journals*, de los que hubo una primera edición expurgada en 1952 y una completa en 1982. Coinciden, o deberían coincidir, la escritura y el asunto: 1943-1948 (la última entrada es del 31 de agosto de este último año, murió el 30 de diciembre). La coincidencia no es completa, porque a diferencia de sus cuentos y novelas, que mantienen una estricta sucesión, sin saltos temporales, en los Diarios se intercalan recuerdos de años anteriores; *I Left my Grandfather's House* es una entrada del diario, extraída de éste por su albacea y publicada en forma póstuma. Hay una aparente inversión de funciones: el Diario, terreno propio y natural de las fechas como presente, se desliza a los relatos del pasado. Éstos en cambio, una vez empezados, no se apartan de una sucesión unidireccional que funciona como la garantía de su poder evocativo. En realidad no se trata de un Diario en sentido estricto, sino más bien de un cuaderno de anotaciones o pruebas para sus relatos, que en algún caso, el de *I Left my Grandfather's House*, prosiguen hasta completarse, o al menos hasta adquirir el volumen de completo-incompleto característico del autor. Ese volu-

men es simplemente el que haga posible su publicación como libro, provocando la tercera fecha. Los libros de Denton Welch, a su vez, tienen un ritmo de diario, porque son un registro simple y liso de lo que pasó, sin los relieves de jerarquías entre hechos que se revelarían más o menos importantes a una mirada distante en el tiempo.

Las fechas establecen distintas series biográficas, que se pliegan sobre sí mismas por la temática autobiográfica de todo lo que escribió. Denton Welch era hijo de un rico hombre de negocios inglés establecido en la China. Fue el menor de tres hermanos varones, el favorito de la madre, hacia la que sentía una apasionada admiración y que murió cuando él apenas salía de la infancia. Estudió en un colegio de internado en Inglaterra, y después en una academia de arte, en Londres; fue pintor e ilustrador, dotado pero no sobresaliente, hasta que se reveló su talento literario; esto último sucedió de pronto, a sus veintiséis años, con un extraordinario relato de una visita a la casa del pintor Sickert que fue publicado por Connolly en su revista *Horizon* y leído con admiración por los hermanos Sitwell, que apadrinaron y promovieron su carrera literaria.

Antes de eso, el 7 de junio de 1935, a los veintiún años, sufrió un grave accidente en una ruta; su bicicleta fue atropellada por un auto. Tuvo una larga convalescencia, de años, y se repuso lo suficiente como para llevar una vida bastante activa, pero con una lesión en la médula que le trajo distintas complicaciones, de las que murió.

No escribió antes del accidente; y, a excepción de la última novela y algún cuento, no escribió sobre su vida después del accidente. Tampoco escribió casi sobre la época anterior a la muerte de la madre. Al quedar huérfano a tan corta edad, y habiendo tenido una relación tan especial con la madre (había una marcada diferencia de edad con sus hermanos) se transformó naturalmente en un adolescente con problemas; el padre murió en la China pocos años después, y Denton tuvo una relación distante con los hermanos, que se dedicaron al comercio en Oriente. Esa época de inadaptación y desubicación, llena de mudanzas y vagabundeos, fue la fuente de inspiración de su obra; terminó con el accidente, que le dio a sus problemas una nueva dimensión a la vez que los volvía contra él mismo.

La cualidad sobresaliente de Denton Welch, para ponerla en una sola palabra, es la precisión. Se diría que cada hecho encuentra su fórmula ideal, lo que seguramente es una ilusión creada por un sabio artificio. A su vez, el hechizo crea la ilusión de que los hechos sucedieron en una realidad prelingüística, ilusión paradójicamente confirmada por nuestro conocimiento de que así fue como pasó. La economía de los hechos se pliega a la del lenguaje; resulta una sublime naturalidad. La narración sucede como sucedieron los hechos. O más bien como le sucedieron al que los vivió entonces.

En sus relatos no hay construcción; no hay principio ni fin, fuera del principio o fin que tuvieron un viaje o unas vacaciones o su relación con alguien. Pero el autor no elige como objeto experiencias especialmente estructuradas, fuera de los bloques de memoria más corrientes. La excepción es la última novela, que empieza muy deliberadamente con el accidente; pero esta novela quedó incompleta, y de todos modos no habría tenido un final equivalente.

Los relatos se limitan a comenzar, en un punto casual, y siguen a partir de ahí. En su trayecto, lo cubren todo. La precisión no se aplica a una gama determinada de percepciones sino al encadenamiento que las hizo sucederse cuando tenían lugar. No hay huecos. Parece un caso de memoria perfecta, tanto más sorprendente cuanto mayor es el lapso entre las fechas de experiencia y escritura. La descripción a veinte años de distancia de un cuarto, en sus menores detalles, y de todos los cuartos, y la descripción de uno de los objetos en ese cuarto, y la descripción de un detalle de un objeto, en una progresión hacia lo microscópico, toma un color ligeramente mágico. Sobre todo porque la descripción de un objeto actual frente a sus ojos (en el Diario) es exactamente igual de vívida y detallada. Eso hace pensar que no se trata tanto de memoria como de lo contrario: una anulación del tiempo. Pero "descripción" no es el término adecuado: no hay descripciones en el sentido usual, ausencia notable en el hecho de que el lector no siente nunca el impulso de saltearse ni siquiera una línea. Se trata más bien de "formulaciones": la fórmula del objeto en la lengua.

Además, hablar de ambiente o de objetos equivale a simplificar esta magia peculiar. El

virtuosismo inocente de Denton Welch se luce en la reconstrucción, a veinte años de distancia, no de un salón o una lapicera, sino en la de lo que sucedió una tarde, con cada uno de sus desplazamientos y los estados de ánimo que los acompañaron o provocaron, y las palabras pronunciadas, los gestos, las miradas. Análogamente, la formulación progresa del día a la hora, al minuto, al instante.

La anulación del tiempo equivale a la invención sobre la marcha de las percepciones. El pasado se hace presente en su re-construcción exhaustiva como objeto artístico. Se trata de un proceso lento y laborioso; el autor habla en su diario de "escribir dos párrafos por día", nada más, y con gran esfuerzo. Esa lentitud produce un desfase entre tiempo y tiempo: la percepción tiende un puente entre los dos, y el estilo es su instrumento.

De la gente que recibe una intimación urgente de mortalidad, como lo fue el accidente con la bicicleta, se dice que aprende o debería aprender a apreciar el presente, ese lapso por lo general desapercibido. Es decir, deberían volverse Denton Welch; como no lo hacen, el Denton Welch histórico toma carácter de mito. El escritor inválido, inmóvil, prueba las alquimias de la velocidad.

Antes de la percepción, y como su condición de posibilidad: la atención. Con evidentes dotes naturales en este rubro, Denton se las arregló para que no le faltara material. En el testimonio de su amigo y albacea consta el elogio de su virtud de coleccionista: sin medios económicos, por el solo mérito de su gusto y perspicacia, reunió un conjunto superior. Lo mismo hizo con su experiencia. Antes del accidente, había organizado su vida como una sucesión de viajes, excursiones, visitas, picnics; sobre todo picnis, que eran su pasión; el accidente fue la interrupción de una de esas salidas. Sin una vocación definida, sin ambiciones, sin necesidades, su existencia juvenil no tenía más objeto que la captación inmediata de la realidad. El trabajo intelectual apuntaba a crear sus ocasiones. Y el presente así obtenido le servía para crear más presente.

El día del accidente, el presente se manifestó como "fecha". A partir de entonces, el tedio de las clínicas y las casas de convalescencia debió de provocar una peculiar dilatación del presente, afín a los mecanismos propios de la literatura. Varado en la cama o en el cuarto durante meses y años, quedaba excluida la planificación inmediata de una "salida" de la atención. El tiempo lento y laborioso de la es-

critura pudo hacer pie en la transmutación de la pintura en literatura.

El elemento mediador, eminentemente disponible en las letras inglesas, fue el libro de viajes. Su primera novela se ajusta a ese género, en el que se apoya, como uno puede apoyarse en una institución existente, para hacer la transición a su modalidad propia. A los dieciséis años, entre las medidas tomadas por la familia en respuesta a una huida del colegio, su padre le envió un pasaje a la China para que se reuniera con él. Pasó unos meses allí, y después aceptó volver y terminar el colegio. El minucioso relato de este viaje constituye la novela, cuyo título, *Maiden Voyage* (*Viaje Inaugural*) es irónico, pues cuando la escribió en 1940, a medias postrado, debía de sospechar que esa inauguración no tendría consecuencias. Sí las tendría en la escritura, en la que no hubo más viajes porque tampoco los hubo en la experiencia; pero no faltaron las ocasiones equivalentes a la del viaje, y de las que éste es apenas el signo visible, o la verosimilización.

La transmutación del viaje, Denton Welch la había efectuado mucho antes, antes del accidente y antes del viaje inaugural; es lo que sugiere la presencia de una larga introducción

en esta novela, contando la huida del colegio y una caminata que cruza buena parte del sur de Inglaterra. El objeto en el que se detiene esta metamorfosis del viaje es la atención: el elogiado beneficio de viajar es despertar con el alimento de lo nuevo la percepción embotada por la rutina. Pero nuestro repetido paisaje cotidiano es nuevo para el extranjero que viaja a nuestra casa. De esta duplicidad Denton hizo un mito bajo el formato del picnic.

El picnic no es sólo un viaje en miniatura sino un viaje-día, es decir una intervención deliberada en la experiencia con el fin de obtener el "día memorable". Podría decirse que si el viaje real no era necesario, tampoco lo era el picnic real; en efecto, nada es necesario, porque la atención crea sus propios objetos, y como los objetos son su actividad, se crea a sí misma, de la nada. Pero la necesidad está en lo que pasó, y en este caso lo que pasó fue una vida hecha de picnics. A partir de ahí pueden empezar a enumerarse los rasgos de Denton Welch escritor. El picnic es un trabajo sin fin, hecho de repeticiones y cambios sutiles, planificación, improvisación, planificación de la improvisación. Es crucial la relación con el clima, no sólo por motivos prácticos fáciles de adivinar, sino también por uno de índole más

bien teórica, o en todo caso alegórica: el clima tiene todo lo imprevisible de la realidad, lo abarca y lo hace real.

La literatura, campo de experimentación de la libertad, produce en sus objetos terminados un efecto de necesario. En ellos todo está determinado del modo más inmutable, incluidas las indeterminaciones. De nuestras tres fechas, la de la escritura corresponde al presente. Las circunstancias biográficas, y la constitución del estilo, hacen que la escritura de Denton Welch sea una creación de presente. Para hacer realidad esta creación, es preciso que todo esté ligado por la necesidad; eso es lo que lo hace presente, pues el menor elemento que quede suelto produce una fuga hacia el pasado o el futuro, y la construcción se desbarata. Como los fragmentos de un rompecabezas, los movimientos caprichosos e impredecibles de la espontaneidad esperan el momento de conformar la escena, y sólo si sobra o falta alguno hay que empezar a preguntarse por la historia que intervino en el armado. La hora, el lugar, el clima, la compañía, las constelaciones en libre circulación del día memorable, al fijarse en la escritura, expresan la libertad de lo que pasó.

Es un trabajo de precisión. Pero ésta sería una virtud decorativa más si no estuviera anclada asimismo en un gesto de necesidad. Y este gesto lo provee la decisión de Denton Welch de no inventar nada sino escribir sucesos reales de su vida. La realidad impone normas de detalle, de riqueza, de elegancia, a las que es imposible hurtarse al precio de escribir sobre nada, o no escribir nada.

El registro escrito de la realidad es una maniobra "no invasiva", como se dice de los modernos sistemas de diagnóstico por imágenes. Es cierto que la atención corta en la realidad, pero en el peculiar procedimiento de Denton Welch la atención es arrastrada al campo de lo representado. En otro nivel, también es representada su maniobra más incisivamente "invasiva": su malevolencia, su temible poder de observación. Buena parte del poder destructivo de la ironía está en la capacidad de formulación lingüística. Los dos rasgos, como hemos visto, que caracterizan el estilo del autor.

Un tercero: su costado de coleccionista, la pasión por los objetos bellos y los años que dedicó a la restauración de una casa de muñecas del siglo XVIII. Una virtud cardinal del

anticuario es la precisión. Otra, el discernimiento. Éste está precedido por la elección, y la elección se manifiesta de modo patente en Denton Welch en el retroceso temporal que le concede a su interés: llega al siglo XVIII, y por todo lo anterior muestra una indiferencia cercana al desdén. En esta limitación, acentuada por el escaso interés que muestra, en general, en las fechas de los objetos que caen en sus manos, podría verse una voluntad de anular los signos del pasado en lo admirable y placentero.

En la observación detallada de los objetos del gusto debió de encontrar un modelo a escala de las elecciones que debía hacer en la plétora de la realidad. El viejo problema de filósofos, místicos y artistas, del filtrado de la realidad por la red conceptual del sujeto, encuentra aquí una solución sui generis: el escritor trasciende la subjetividad gracias a la constitución de un mito biográfico, y esta construcción, en su devenir que anula el antes y el después, es la obra.

Denton Welch es el tipo de escritor "de la experiencia", autobiográfico, del que uno de los

casos más dramáticos fue Paul Léautaud. La clase de escritor que no encuentra (porque no puede buscar) otro tema que él mismo, y termina imponiéndose un veto inflexible a la invención. La cara positiva de este tabú es la "sinceridad". La ficción se identifica con la mentira, y ésta queda excluida no tanto por motivos éticos (en todo caso, éstos vienen después, como justificación), como por las reglas del juego formal. La mentira produciría un cambio de verosímil, quebrando la unidad artística del texto. Y a la unidad la han vuelto importante las premisas, al hacerla el único soporte de lo literario en una escritura que sin ella sería pura documentación biográfica.

La sinceridad en estos escritores suele avanzar en una espiral hasta abarcar estratos cada vez más profundos de su vida íntima, y desemboca en libros de publicación póstuma; es decir que incorpora la muerte al juego de necesidades, y pone una fecha más en el tablero.

El caso de Léautaud es especialmente patético por dos motivos: el primero es que en él no se dio la progresión hacia la intimidad; desde el principio tocó el tema más secreto, el de la relación ambigua con su madre. El segundo, que todo en él tendía a la vida de escritor: publicar libros, ganar premios, ser aceptado

en el gremio del que era parte y en el que vivió siempre... ¿Pero con qué libros hacerlo? A los veinte años había escrito dos, *Le Petit Ami* y *Amours*, con los que había agotado su materia biográfica; no hubo más materia porque era un hombre tímido, retraído, pobre, atado a un trabajo rutinario y exigente (en una editorial, justamente). Durante muchos años, con el objeto de ganar el premio Goncourt, que le habían prometido, se esforzó en escribir un tercer libro, pero la materia estaba agotada. Proyectó reescribir uno de los dos (el segundo, *Amours*, que había publicado en una revista), extenderlo, agregarle documentos... No lo hizo nunca. Era impracticable porque la idea de escritura de Léautaud empieza y termina con la espontaneidad, con el "premier jet", como en su autor favorito, Stendhal. En lo cual era coherente con el proyecto autobiográfico, pues la espontaneidad es el vehículo del impulso en el trayecto de vida a obra. Que no hubiera más libros unitarios no quiere decir que no volviera a escribir, ni siquiera que no hubiera más libros: hubo artículos, crónicas teatrales, reunidos en volúmenes. Y por supuesto estuvo el Diario, en el que en definitiva se basó su fama. Los dos Diarios en realidad, porque además del más celebrado y extenso, el *Journal*

Littéraire, hubo uno secreto. Aquí, gracias a un amor de la edad madura, Léautaud recuperó el secreto y pudo incorporar la fecha de su muerte como causa eficiente de la publicación. El diario extenso no era público, ni mucho menos: también era íntimo, y bastante comprometedor. Sin embargo, en su vejez empezó a publicarlo; habían pasado cincuenta años, y todos los implicados se habían muerto en el intervalo.

Tanto en el francés como en el inglés la invención es objeto de un tabú. Escriben sólo lo que pasó, y no ven motivo para escribir sino sobre lo que pasó. Pero la invención es inescapable en la literatura, y en ellos dos aparece desplazada a la realidad biográfica. En un novelista convencional el proceso en el fondo es el mismo: primero inventar, después escribir. En Welch y Léautaud esa invención primera sucede en los hechos, y se da una construcción deliberada de la experiencia. La construcción de Léautaud produce un personaje que milita por el amor a los animales, que busca el absoluto de la intimidad en el amor de las mujeres, y se propone como testigo de la vida literaria de su tiempo: extraño trío cuya heterogeneidad acentúa la extravagancia del autor, lo vuelve "un personaje" en el sentido po-

pular del término, y garantiza la originalidad de lo que escribe, originalidad a priori, como es a priori la invención.

Denton Welch también escribió un Diario, pero la función que le asigna es muy distinta. Su narración es laxa, discontinua, se diría que preparatoria de la trama compacta de las novelas, en las que no se saltea un minuto. Con el tiempo, habría llegado a escribir toda su vida en novelas, y el Diario, la compresión de las fechas, se habría disuelto, repuesto en cada caso en las tres fechas. Es paradójico, pero son las tres fechas las que consuman el presente, y no lo hace la fecha única en presente del Diario.

Una diferencia más importante entre los dos, y a la vez un rasgo que los une, está en que Léautaud lamenta todo el tiempo, al escribir, su distracción juvenil, lamenta haber dejado pasar las oportunidades de amar, de escribir, de ser feliz... Lamenta el anacronismo constitutivo de la experiencia. De ahí quizás su amor por los animales, que viven en un presente inmutable, y lo irradian, invertido como nostalgia, a quienes los amen. Como su contrapartida casi exactamente simétrica, Denton vivió en un estado de atención perfecta. Desde la perspectiva de Léautaud, podría decirse que

no perdió el tiempo nunca; en ese sentido solamente: en otro, Léautaud sí habría dicho que lo perdió, y todo, ya que para él las mujeres eran un sine qua non de la experiencia, y Denton era homosexual. Sea como sea, Denton Welch no dejó pasar ninguna oportunidad, y el modelo de esta actitud es el picnic, que en última instancia es la iniciativa para hacer realidad sin más el "día memorable".

La diferencia entre los dos se resume en una diferencia tan clásica como la vejez y la juventud. Denton Welch siguió siendo joven (murió joven), y las oportunidades son algo que típicamente se dan en la juventud. El accidente, con la semiinvalidez que resultó de él, le permitió tratar a la experiencia a la vez desde adentro y desde afuera. Las ocasiones son algo tan fugaz e irrepetible como el presente. Sólo una perfecta espontaneidad es capaz de reivindicarlas todas; este ideal, inmanejable en la prisa del devenir, es un motivo para escribir, se diría que uno de los principales.

Paul Léautaud nació en 1872, hijo de un traspunte de la Comédie Française y de una actriz o aspirante a actriz, adolescente, que

abandonó al padre y al hijo poco después de dar a luz. El niño volvió a verla, en realidad la conoció, cuando tenía unos diez años; entre dos giras ella estuvo en París y pasaron un día juntos; hermosa, elegante, tierna, lo deslumbró y enamoró; esa jornada, narrada en decenas de páginas de *Le Petit Ami*, el único día que tuvo madre, fue un día memorable, el descubrimiento deslumbrado de lo femenino como belleza y promesa de felicidad. Más específicamente, fue el descubrimiento de lo íntimo; en razón de su edad, y del vínculo que los unía, fue admitido en el dormitorio de su madre, en su toilette, en la disposición de sus cremas, perfumes, ropa interior. Fue un solo día, pero lo pasaron juntos cada minuto, y él pudo acumular un súbito tesoro de percepciones que desplegó con lujo de detalle muchos años después. La idea, o más bien el mito, de la intimidad, quedó formado en un hombre que viviría solo (con sus perros y gatos) el resto de su larga vida. Con los años, y hasta su extrema vejez, volvería a esta idea, en cuya formación las mujeres serían esenciales. La intimidad fue para él la tierra fecunda de la atención, el único medio en el que el sujeto puede cumplir su función respecto del mundo: experimentarlo, registrarlo, hacerlo real. El poco

tiempo concedido exige una espontaneidad eficaz, de la que Stendhal fue su modelo elegido, y el instrumento una prosa simple, precisa, objetiva, veloz.

La segunda y última reunión tuvo lugar diez años después, cuando él era un joven de poco más de veinte años. La madre se había casado, en Suiza, había tenido hijos, y hacía vida de rica burguesa respetable; le había ocultado a su marido la existencia del primer hijo. Volvió a Francia por unos días, al lecho de muerte de un familiar, y Paul aprovechó la ocasión para verla. Encontró a una mujer en la flor de la edad, tan bella y tierna como la recordaba, aunque en los pocos días que pasaron juntos ya no hubo la intimidad del encuentro anterior; no obstante, él se obstinó en buscarla, y la tensión resultante produjo una situación de cierta ambigüedad. El joven, ya lanzado desde hacía tiempo a la busca del ideal de comunión amorosa que le había suscitado la ausencia-presencia de la madre, encontraba al fin la mujer adecuada, pero la encontraba en la misma causa de la busca, en la madre, y el círculo se cerraba con una nota de esterilidad e imposible. Todo el incesto se limitó a eso, y no se lo podría contar más que una vez. Por haber sucedido como una representación,

clausuró la serie de las representaciones, y la timidez, la reclusión, la misantropía, hicieron las veces de la compulsión a la repetición que mueve a los seductores.

El gran amor de su vida, hallado casi en la vejez, la mujer a la que llamó "la pantera" o "la peste", proviene de otra historia. Pasados los cincuenta años, hay que aprovechar las ocasiones de amar, que a esa altura ya parecen casi milagrosas. Y una vez producida la ocasión, el tiempo que se sucede es demasiado valioso para desperdiciarlo; sin embargo, quiso la mala suerte que la mujer que le deparó el azar fuera una histérica imprevisible, que lo sometió a los más anacrónicos accidentes, registrados con trágica minucia en su segundo diario.

Uno de los formatos más originales en los que escribió Léautaud fue el de sus crónicas teatrales. Se ocupó durante unos pocos años de esta rúbrica en el *Mercure de France*, y después, fugazmente, en la *Nouvelle Revue Française*, e inventó un tipo de crónica no limitada a la pieza que criticaba, sino a la ocasión global: el viaje al teatro, ida y vuelta, una noche de tormenta, el público, el edificio, recuerdos que interrumpían la atención a la obra; de ésta, más de una vez, no dice una palabra.

El ambiente de teatro en el que pasó su infancia pudo sugerirle, a la vuelta de los años, este distanciamiento de la ilusión escénica, y la peculiar combinación de arte y vida que conforma la experiencia.

Otro autor "de la experiencia", también inglés, es J.R. Ackerley. Vivió entre 1896 y 1967. Estudió en Cambridge, combatió en la Gran Guerra y pasó un año y medio en campos de prisioneros en Alemania y Suiza. A comienzos de los años veinte estuvo en la India sirviendo como secretario de un Maharajá. En 1928 empezó a trabajar en la BBC de Londres, cuya revista, *The Listener*, dirigió entre 1935 y 1959. Dejando de lado una obra de teatro juvenil, que no he leído, *The Prisoners of War*, basada en recuerdos de la guerra, su obra consta de cuatro libros, que podrían agruparse en tres bloques: en el primero, *Hindoo Holiday* (1932); en el segundo, dos libros breves de los años cincuenta, *My Dog Tulip* (1956) y *We Think the World of You* (1960); y en el tercero, póstumo, su autobiografía, *My Father and Myself* (1968).

Hindoo Holiday participa de una larga y muy legible tradición inglesa de libros de viaje, de

exploración y confrontación de civilizaciones ajenas. También: de imperialismo. Tratándose de un inglés en la India de la década de 1920, el exotismo se tiñe de un color de cuestión de Estado. A diferencia del turístico o estudioso, el marco burocrático (si bien Ackerley no fue como funcionario propiamente dicho sino en un plano privado) vuelve más urgente el desciframiento de las diferencias. No se trata de tomar notas para redactar después un libro, sino de desplazarse en la escena con el máximo de eficacia posible, en el momento mismo de la acción. Las reacciones de los hindúes se le hacen vertiginosamente inasibles al inglés que convive y trabaja con ellos. Las motivaciones homosexuales crean huecos adicionales en el entramado, hasta volverlo una comedia intrigante. El texto, muy discreto en ese aspecto, se hace arcano como una etología de animales incomprensibles. Y sin embargo, todo sucede con la jocosa transparencia de un juego de niños. Las experiencias, para dar materia a un libro, deben valer la pena de ser contadas; eso no quiere decir que deba tratarse de aventuras o prodigios; lo que les falte de truculento o asombroso a los hechos lo compensa el interés de los lectores; debe haber quienes, pocos o muchos, tengan alguna curiosidad por saber lo que pasa "allá", en un país lejano como la India o en un mundo aparte como el de los homosexuales. La burocracia imperial, lo mismo que las costumbres sexuales de una minoría, están llenas de secretos a voces, o tabúes de enunciación, y en este caso se complementan; lo que es malentendido de un lado, es sobreentendido del otro.

El título del libro indica su condición parentética. En efecto, Ackerley tomó su cargo de secretario de Maharajá como algo provisorio y experimental. No tuvo más consecuencias en su vida que el libro, que escribió varios años después de regresar, desarrollando las notas del diario que había llevado en la ocasión. Cuando la experiencia queda encerrada entre un principio y un fin (entre la partida y el regreso, porque el modelo es el viaje), ya es un libro en sí, se escriba éste o no. Cuando sí se lo escribe, el libro tiene algo de redundancia, de levedad. Los temas "reales" que resuenan dentro de ese paréntesis, lo hacen de un modo, podría decirse, teórico, como hipótesis intelectuales. El asunto "real" que vincula el paréntesis con la biografía en el caso de Ackerley es la homosexualidad: y sucede que por una asombrosa coincidencia, el Maharahjá al que va a servir es homosexual. Casado, con una

cantidad de esposas y concubinas e hijos, la vida de este hombre es un sainete absurdo, en el que las causas no coinciden con los efectos, las intenciones reales están siempre a cierta distancia de las manifiestas, y un manto de conmovedora torpeza lo cubre todo. En otro nivel, pasa lo mismo con Ackerley, cuasi *funcionario* imperial que en realidad está de vacaciones de su vida real...

Lo exótico, al ubicarse entre paréntesis, entre una partida y un regreso, funciona como experimento de experiencia. Quizás ahí está su atractivo para los lectores, y no en el tan dudoso anhelo de ampliar los conocimientos.

Luego, un cuarto de siglo después, Ackerley escribió los dos libros del perro. También son libros de la experiencia, memoriales o rendiciones de cuentas. Se ocupan de un hecho que aunque habría podido considerarse marginal o secundario fue, en el balance final, absolutamente central en su vida. Adquirió, por circunstancias casuales, un perro, una perra en realidad, Tulip, de raza pastor alsaciano, y organizó su vida en torno a ella durante los quince años que vivió el animal. El primero de los

dos libros, *We Think the World of You*, es una novela, y cuenta las circuntancias en que Tulip llegó a su poder: el cachorro lo había comprado un joven obrero con el que el autor tenía una relación sentimental; el obrero va a la cárcel por un delito menor, el perro queda con sus padres, que se ocupan mal de él; el autor, que los visita, empieza a sacarlo de paseo al parque, termina llevándolo a su casa, provisoriamente, pero cuando el dueño sale de la cárcel Tulip se ha acostumbrado a un tratamiento que él no podría darle... Es una comedia breve y encantadora, con la levedad de un cuento de hadas; la banalidad de su argumento (el cambio de dueño de un perro) acentuada por el final feliz, mantiene a cierta distancia irónica el tema, que es en definitiva lo irreversible de la vida y las relaciones. El perro no puede volver al encierro de un patio minúsculo en una casita proletaria, después de conocer los largos paseos y las correrías en la hierba de los parques; podría haber vivido una larga vida feliz sin conocer la felicidad; pero una vez que la ha conocido, así sea una sola vez (aquí también hay la descripción de un "día memorable": la primera vez que a Tulip le arrojaron un palo para que corriera a buscarlo), es imposible volver atrás.

La forma novela universaliza lo que de otro modo habría sido una anécdota trivial, dándole el significado de una alegoría, o en todo caso de una fábula aleccionadora. La felicidad es dolorosa, porque hace una muesca en el tiempo e impide recuperar los estados estables pasados. Esta irreversibilidad toma un matiz trágico al ser puesta en escena en una sociedad de clases. Aquí también hay un paréntesis en otra civilización, casi un viaje a regiones exóticas con otros códigos, y los consecuentes malentendidos: el mundo del proletariado. El título de la novela alude al malentendido de fondo: pensamos lo mejor de usted, lo tenemos en lo más alto de nuestra estima... pero por supuesto nuestra buena opinión no sirve para comprender nada de sus intenciones, por el contrario obstruye toda comprensión. Radicalizado, ese proceso es el que se da con el perro: un amor por fuera de la comunicación, más acá o más allá de ella.

En el otro libro de este momento, *My Dog Tulip*, Ackerley se propuso colmar la brecha, siquiera unilateralmente. Es una memoria de los cuidados y trabajos que dedicó al animal, escrito sin sentimentalismo ni nostalgia. Continúa a la novela, pero sin hacer casi ninguna alusión a los hechos que relata ésta. No hay

más personajes que la perra y su amo, y no se cuenta otra cosa que las distintas acomodaciones que van haciendo para vivir juntos. La relación con una mascota animal tiene mucho de inexpresable, como que es particularísima e intransferible. Eso la ha vuelto paradójicamente un tema favorito de la literatura, pues exige los más sofisticados recursos del arte para dar cuenta de ciertos imperceptibles movimientos del alma que no tienen nombre. Ackerley, que era de esos ingleses que abominan de toda "poesía" y de todo truco literario, realizó su trabajo con la mayor limpieza. Fue inevitable que escribiera dos libros, no uno, y en distintos géneros. La fórmula de la novela le sirvió para relatar cómo llegó a Tulip, y es difícil ver qué otra fórmula le habría servido. No se llega a un perro de cualquier modo, sobre todo si se es un solterón empleado de la BBC que nunca antes ha tenido perros y vive en un departamento. Una comedia de enredos entre clases sociales puede llegar a ese resultado inesperado. Luego, una vez instalado con el perro en una rutina con altibajos pero en general satisfactoria, no hay más novela ni hay más que escribir. Muerta Tulip quince años después, cuando llega el momento de hacer el balance de toda esa felicidad perfecta y poner

su experiencia al servicio de otros dueños de perros, es un libro muy distinto el que sale.

Aunque debe de haber pocos libros tan hermosos sobre la relación de un hombre con un perro, *My Dog Tulip* no es en absoluto lo previsible en el género. Trata del amor perfecto, pero en sus propios términos; no habla de él, lo da por sentado, y se ocupa, casi del principio al fin, de un asunto que en general pasan por alto quienes escriben sobre sus perros: su vida sexual. Los períodos de celo de Tulip se dan con enloquecedora puntualidad cada seis meses; son breves, pero de cualquier modo la espera cubre todo el tiempo. Constituyen una realidad a la que otro habría cerrado los ojos, pero es la que Ackerley elige como pauta del tiempo y objeto privilegiado de preocupación. La perra no parece especialmente interesada en este reloj biológico; es algo que pasa en cierto modo fuera de ella. Las fechas caen en su sitio, y obligan al dueño a una atención que trae a él toda una sociedad, un mundo. La situación es al mismo tiempo única y repetida, particular y general. El texto tiene algo de novela y de manual de instrucciones. ¿Qué hacer? Una larga experiencia termina enseñando que no se puede hacer nada, que se pierde siempre todo compromiso es vano cuando se trata

de la conjunción de la naturaleza intratable y la civilización. Y al cabo de todas las pruebas estaba la constatación de que no tenía tanta importancia. Todos los accidentes se anulan en la eternidad de la vida del animal, que es el lapso del amor perfecto.

Hay mucho aquí que hace pensar en Léautaud: el mismo realismo sin ilusiones, el mismo desdén por las bellezas del estilo, que es puramente informativo y tiene para informar los mismos pequeños movimientos cotidianos, la misma historia sin historia, de los que llegan a amar a los animales.

El tercer bloque de la obra de Ackerley, simétricamente, vuelve a ser un solo libro, también autobiográfico: éste ya es una autobiografía, completa o casi completa. Su nivel de sinceridad es muy alto, y si hay algo que queda afuera es por motivos estéticos, no por pudor o autocensura. De hecho, se trata de eso, del ocultamiento y la revelación. Se llama *My Father and Myself*, y el título indica algo que ya estaba en los libros anteriores: un segundo personaje que refleja y abre la experiencia. Primero fue el Maharajá, después el perro, y

al final, ya con intenciones totalizantes, el padre. El padre de Ackerley, un rico hombre de negocios, paterfamilias victoriano jovial y tolerante, había llevado una doble vida, como se reveló a su muerte. Tenía otra esposa, otra casa, otra familia constituida, y había mantenido el secreto con admirable habilidad. Dos vidas simultáneas, paralelas. Pero lo realmente extraño es que había tenido una tercera vida: en su juventud había sido homosexual y había participado en la existencia discretamente escandalosa de la corte de un aristócrata travesti... Ackerley el hijo, homosexual, lleva una vida que por imposición de su época es secreta; a ella le dedica toda la parte central del libro, sin ocultar nada. Antes y después, relata su progresivo descubrimiento de las vidas secretas de su padre. El juego de fechas es intrincado. El hijo oculta un secreto durante toda la vida de su padre, sin saber que al mismo tiempo su padre está viviendo dos vidas simultáneas. Y termina enterándose que el padre vivió antes de que él naciera una tercera vida secreta sustancialmente igual a la suya. En el momento de escribir el libro, en la década de 1960, le es posible revelar todos los secretos, propios y ajenos, en una coincidencia de muerte e Historia.

Es inevitable pensar en la novela policial, es decir en la reconstrucción a posteriori de lo que pasó. A diferencia del novelista convencional, que produce su materia, el escritor de la experiencia se ve obligado a esperar su material, o en todo caso a recibirla. El viaje a la India, el perro, son experiencias hasta cierto punto construidas por el sujeto autobiográfico. Pero cuando la experiencia se termina, y en el caso de Ackerley se termina pronto porque, igual que Léautaud, fue un empleado de vida rutinaria y sin accidentes, entonces la materia de lo que puede escribir lo trasciende, lo precede, y se la da el padre.

No conozco las circunstancias, pero supongo que *My Father and Myself* se publicó en forma póstuma sólo porque el autor se murió en el proceso, no porque haya sellado el manuscrito para que fuera dado a luz cuando ya no pudiera hacer daño a su reputación. Hoy día un homosexual no tiene esos resquemores; a fines de la década de 1960 podían tener vigencia aún, pero no para Ackerley. Sí para otros, y un ejemplo muy cercano es el de Forster, que al morir dejó inédito, y bien guardado, el

manuscrito de una novela de temática gay, y moderadamente militante, *Maurice*. Para completar la simetría con la obra maestra de Ackerley, *Maurice* es muy floja, casi ridícula, lo que podría deberse en parte al anacronismo que representó en su momento el formato de manuscrito póstumo. La novela puede ser mala por muchas razones (Forster es el caso del escritor cuyos libros anuncian y preparan un gran libro, en su caso *A Passage to India*, que queda aislado e incomparable en su producción), pero si una de ellas es ésta, indicaría una sugerente relación entre fecha y calidad, que en general la crítica no explora, y más bien desdeña como manía de filólogos o snobs.

Hay otro punto de contacto entre Ackerley y Forster, más halagador para el segundo. Cuando Ackerley fue a la India, lo hizo en reemplazo de Forster, que había cumplido las mismas funciones de secretario inglés de Maharajá, y creo que fue por su recomendación. Muchos años después, Forster compuso también un libro sobre esta experiencia, que ya había servido, elaborada y transformada, para la escritura de su gran novela. El librito, titulado *The Hill of Devi*, se publicó en 1953. Si *A Passage to India* (1924) pone en acción todo el poder de transformación e iluminación de la literatura tradicional, *The Hill of Devi*, no menos extraordinario a su modo, apunta a una forma distinta de literatura, que quizás sea la del futuro. En el primer caso, la experiencia sufre una lenta metamorfosis y se abre un lapso, que puede ser de muchos años, entre lo particular y fechado que pasó y el universal artístico del resultado. La fecha de publicación del libro vuelve a ser experiencia, en una especie de segunda vida del sujeto original: su vida de escritor. Pero queda evidentemente un resto, que es la experiencia escrita en tanto que vivida, lo que a la luz de la elaboración de la primera obra puede llamarse "experiencia en bruto".

La experiencia se escribe a sí misma en tanto se organiza psíquicamente en el que la vive. Una utopía recurrente en los escritores es escribir y vivir a la vez, de modo de ganar tiempo. En los hechos, casi siempre algo se escribe mientras sucede la experiencia: diarios, cartas, notas. Ackerley había llevado un diario en su viaje a la India, que le sirvió de base (inclusive formal, porque retuvo el formato de Diario) para escribir *Hindoo Holiday*. Forster fue más lejos, porque compuso *The Hill of Devi* sin escribir nada, salvo unas páginas de introducción y de transición: se limitó a recopilar las cartas que había enviado. De modo que es un

libro ready-made: ya estaba escrito, desde el momento en que sucedieron los hechos, lo que actúa retroactivamente sobre éstos e identifica la escritura con la experiencia: lo que sucedió no fue otra cosa que la escritura de un libro. La famosa frase de Mallarmé tiene aquí una inesperada realización. De cada acontecimiento puede postularse el libro que recopila los documentos que lo acompañaron. La literatura resultante se basaría en una teoría general de la documentación, y la figura del escritor mutaría en la del archivista. Su figura tutelar sería Stendhal (favorito de Léautaud, que hizo una y otra vez una insuperable caracterización de su estilo): un anotador espontáneo, que escribe tan rápido como piensa, y sabe pensar a la velocidad de los hechos. Por supuesto, no es cuestión de tomarse este procedimiento literalmente; Forster lo puso en práctica casi literalmente en *The Hill of Devi*, de ahí lo precioso de este libro; pero habría que pensar en una actitud, o en un estilo, por los cuales lo escrito se volviera documento.

No siempre se reconoce lo suficiente la acción y la eficacia del tiempo sobre el valor de la obra de arte. A veces basta con el tiempo, actuando sobre algo insignificante, o sobre algo espontáneo y casual, que carece de las cualidades de elaborado y construido. Dicho de otro modo: la obra de arte nueva, recién hecha, necesita apoyarse un poco demasiado en su calidad. Cincuenta años después, lo hecho, sea como sea que se lo haya hecho, adquiere un prestigio y una finura, un precio, que ninguna otra virtud puede darle. Resalta entonces su facilidad, su naturalidad, el gesto simple del que nació; y este gesto lo acerca a la experiencia vivida, lo identifica con ella, como en la utopía de "vida y obra" que persigue en última instancia todo artista. Esta incorporación del tiempo está en el ser mismo del arte, y resuena de modo intrigante en el chiste de Macedonio Fernández: "Antigüedades hechas a la vista del público".

Tanto más eficaz es el tiempo al actuar sobre textos escritos sin intención literaria, como cartas familiares o documentos burocráticos. Hay que pensar en los ready-mades, que son en definitiva las "antigüedades" del chiste, y que por ese origen conservan algo de humorístico. La obra de arte recién hecha, el libro recién escrito, están demasiado cerca de las intenciones que movieron a su autor, y para que el arte se realice es necesario que las intenciones caigan. El ready-made, o en general el "objeto cualquiera" vuelto arte por decisión

de su archivista, saca la intención del objeto, o al menos la saca de los mecanismos de construcción del objeto, que es tomado como bloque posterior en el tiempo y en su lógica social.

The Hill of Devi tiene dos fechas, 1922 y 1953: la primera reúne la escritura y los hechos narrados; la segunda, la publicación. (La fecha de publicación inaugura el lapso de la lectura, que no tiene fin.) La tercera fecha es algo que pasó en medio: la guerra, la independencia de la India, la desaparición del Imperio: lo suficiente como para que se transforme el mundo. La experiencia de la escritura y la de la lectura quedan separadas por un salto, y las transformaciones de la Historia reemplazan con ventaja las de la elaboración literaria.

E. M. Forster nació en 1879, murió en 1970, y publicó *A Passage to India* en 1924, a los cuarenta y cinco años; si se observa que murió a los noventa y uno, sería difícil encontrar un punto medio más exacto. Sus otras novelas fueron escritas y publicadas en un lapso breve, entre 1905 y 1910: dos sobre ingleses Italia, *Where Angels Fear to Tread* (1905) y

A Room with a View (1908), una ambientada en Cambridge, *The Longest Journey* (1907), y una, más larga y ambiciosa, de historia familiar, *Howards End* (1910). Tienen en común una intención de experimento etnológico: los ingleses, como nación peculiar cuyas claves de comportamiento el autor descifra por introspección, son puestos a actuar en ambientes adecuados para sacar a luz sus virtudes o defectos; estos ambientes son los de la experiencia de Forster, que había viajado por Italia, había estudiado en Cambridge y por supuesto tenía una familia y una casa familiar... Esa índole experimental se refleja en el aspecto literario y le da a la serie un carácter de aprendizaje en el arte de la novela. El aprendizaje culmina en *Howards End*, con la que parecería iniciarse la carrera de un novelista maduro, ya en posesión de sus temas y procedimientos, ya no necesitado de disponer una escena de cobayos en un paisaje controlado para examinar sus reacciones.

Sin embargo, no fue así. En 1912 Forster viajó a la India, y ese año o el siguiente inició la redacción de una nueva novela en la que las premisas de las primeras se acentuaban vertiginosamente, en razón de la distancia y la diferencia de culturas. Esta vez eran ingleses

en la India, e indios en la India inglesa, ya no turistas o estudiantes o hijos sino sujetos políticos responsables.

Fue la última novela de Forster; lo que debería haber sido un comienzo hizo cortocircuito con el comienzo de la etapa previa, y el círculo se cerró. Su elaboración fue larga, quizás porque intervino la guerra, y después un segundo viaje a la India, en 1922. La guerra la pasó en Alejandría, otra interesante experiencia etnológica que fructificó en un libro de turismo propiamente dicho: *Alexandria: a History and a Guide*, que apareció en 1922. Este libro ya anticipaba los que escribiría después de 1924: misceláneas, viajes, ensayos, biografías, cuentos, memorias. No más novelas en la segunda mitad. Durante cuarenta y cinco años Forster dejó hacer su camino entre los lectores a su obra maestra. Parece mucho, pero nunca es suficiente, y de todos modos ese lapso prosigue por toda la eternidad. En el siglo XX, y muy en especial en las décadas en que Forster sobrevivió, la eminencia de la novela como género la ponía en un lugar lo bastante distinto como para hacer la separación entre ella y todos los otros tipos de libro.

Si se lo tomara como modelo, tendríamos a la vista la estrategia ideal para operar con el

género hegemónico, a cuyo cultivo se dedicarán los años juveniles de energía e innovación (ésta es la que hace hegemónico al género, y aplicarla a otros es contraproducente), y luego, con el beneficio marginal del oficio aprendido, y el prestigio como justificación, emplear los años de calma en una gratificante carrera de escritor público. Estaríamos tentados de pensar que para eso sirve la existencia de un género hegemónico. Además, así se pone a trabajar a la fecha de la obra maestra.

Uno de los primeros libros con los que Forster dio señales de vida durante su prolongada jubilación fue *Aspects of the Novel* (1927), módico manual de evaluación de novelas, que sigue siendo una agradable lectura sobre todo por la transparencia razonable de su tesis central; ésta puede resumirse diciendo que son mejores las novelas cuyos personajes están más definidos en términos de volumen (opuesto a pintura plana), de modo que el lector pueda verlos desde distintos ángulos, inclusive los no previstos por su creador. *A Passage to India* es una gran novela modernista, que debe ponerse junto a las de Kafka, Faulkner o Proust, y jamás podría aplicársele ese vetusto análisis por personajes (Forster ejemplifica, adecuadamente, con Tolstoi); más allá de que el anacro-

nismo o la retractación sea un buen complemento a la estrategia del género hegemónico, en este caso sirve también de complemento a la comprensión de la modernidad de la novela.

A Passage to India es una novela del instante. En su centro, en el episodio de las cuevas, sucede algo de lo cual lo único seguro es su extrema compresión temporal. Un gesto, una intención fugaz, un "conato", o su doble igualmente instantáneo en la retina o la imaginación; un instante, que a lo largo de la segunda mitad de la novela será examinado y discutido; así como la primera mitad estaba destinada a prepararlo. El instante queda sujeto a interpretación, y el choque de culturas es sólo uno de los lenguajes usados.

Pero sucede que el mismo instante alberga otro incidente, secreto: la alteración mental de Mrs. Moore, y de éste no se hablará, es decir no será expandido en el tiempo a fuerza de explicaciones o conjeturas, porque queda inadvertido para todos. En nuestra sed de certezas, podemos entenderlo como un accidente vascular. La señora corta los puentes que la unían al mundo, se despoja del mecanismo de la atención y queda encerrada en sí misma. Nadie se da cuenta, ni ingleses ni indios, quizás porque ella estaba de viaje, en una civilización distinta donde la atención es puesta a prueba, y su reacción es imprevisible. En la trama, esta distracción está justificada porque los hechos que se desencadenan a partir de ese momento absorben a los personajes. Pero son esos mismos hechos los que elevan a la anciana modificada a la categoría de mito y la ubican en el panteón de divinidades de un pueblo místico por naturaleza.

La virtud de "escultóricos" de los personajes de la novela realista, según *Aspects of the Novel*, deriva de la capacidad del autor de crear tiempo: mientras el cuadro puede apreciarse de una mirada, la estatua exige un lapso para que se la rodee. La innovación con la que Forster culmina su obra de novelista está en la acción del instante sobre el anacronismo del personaje en la novela.

Se diría que el anacronismo es lo que pone en hora a la literatura. Un clásico en el tema es Max Beerbohm, una figura menor muy característica de los años noventa del siglo XIX; por supuesto, para ser representativo de una época es preciso ser menor y Beerbohm asumió este carácter con la mayor energía. A los

veinticuatro años publicó un libro con el irónico título *The Works of Max Beerbohm* (1896), que por supuesto era un delgadísimo volumen (de ensayos). El anacronismo fue su juego favorito, y él mismo se convirtió en un anacronismo; murió en 1956, con un título honorífico que nadie supo bien por qué se lo dieron; en 1911 se había ido a vivir a Italia.

Su novela *Zuleika Dobson* es programáticamente frívola, militante en contra de la seriedad o la trascendencia o el compromiso ideológico, es decir contra todo lo que volverá inevitablemente una vez que el anacronismo haya hecho su trabajo. En realidad, una época frívola tomará todo el peso de la seriedad cuando los historiadores la hagan objeto de sus reflexiones y repongan la frivolidad entre las causas y efectos de los grandes bloques de acontecimientos que mueven el mundo. La novela resulta un tanto fallida, sobre todo por su extensión; es un chiste demasiado largo. Sucede en Oxford, en el mundo sin consecuencias de estudiantes ricos que no estudian, son ingeniosos, exquisitos y banales, y viven pendientes de la moda; de pronto ésta toma la forma de una epidemia, y el dernier cri es morir (literalmente) por el amor de una bellísima recién llegada. La muerte, tan inconsecuente como

todo lo demás, termina llevándose a todos, y Oxford se vacía.

Originalmente satírica, la novela se volvió con el tiempo un documento, del mundo eduardiano encarnado en Oxford, un mundo que desapareció porque no estaba hecho para durar; la frivolidad exacerbada de la época era una reacción, justamente, contra la pretendida eternidad de los valores victorianos. Pero la mortalidad que domina la trama acentúa pesadamente el clima de final, lo pone en primer plano, desmintiendo la intención frívola que habría hecho del libro un documento propiamente dicho.

El tono extemporáneo de *Zuleika Dobson*, de fábula y absurdo, obliga a leerla como alegoría. Y todo coincide en ese sentido: una alegoría de la Gran Guerra, que efectivamente diezmó a la juventud elegante inglesa y terminó con un mundo. La bella Zuleika sería la guerra, con su atractivo fatal. La coartada perfecta del autor es que el libro se publicó en 1911, tres años antes del comienzo de la guerra. Aquí la fecha tiene un efecto disuasorio. Por parte de Beerbohm la salvaguarda es comprensible, no sólo por lo desprestigiado de la forma alegoría y lo refractaria que es su seriedad a las intenciones de un dandy literario, sino porque

la alegoría se consuma en una escena, y a una larga novela no hay más remedio que seguirla como relato.

La literatura que expresa su época, no expresa tanto el presente como el futuro. Dicho de otro modo, el poder expresivo de una época lo ejercita el porvenir de esa época. Es el futuro el que expresa el presente, pues en el futuro se materializan los signos que dicen lo que sucede de importante o significativo en el presente. El autor dandy de *Zuleika Dobson*, en su urgencia por esquivar lo importante, recurre a una precipitada anulación, devaluando y generalizando la muerte, en lo que acierta proféticamente.

Un cuento famoso de Max Beerbohm, "Enoch Soames", hace la historia del anacronismo con extraordinaria elegancia. Se trata de un poeta que le cede su alma al diablo a cambio de un solo favor: ir por un rato al futuro a ver cuál ha sido el destino de su obra. Encuentra que ha sido por completo olvidada, lo que era de esperar porque la Historia, en su economía avara, preserva sólo a los grandes escritores, y un ser tan mezquino que renun-

cie al cielo sólo por satisfacer su vanidad literaria es demasiado estúpido para escribir algo grande. La estupidez de Enoch Soames se le hace asombrosa a cualquier niño que lea el cuento, porque si su anhelo era pasar a la historia como un gran escritor, no tenía más que pedirle genio al diablo, ya que se le ofrecía el pacto y él estaba dispuesto a pagar el precio. Pero se aferra al único librito de versos que ya ha escrito, revelando una pasión por el anacronismo que, dentro de todo, tiene su explicación. Si hubiera pedido talento poético, habría tenido que escribir la obra que lo demostrara, y el tiempo habría debido empezar a correr desde ahí; su limitación mental, su obstinación en lo que ya hizo (por otro lado tan realista que en ese aspecto el cuento es liso y llano costumbrismo) lo pone del lado de la actividad transformadora del tiempo. Su obra es documento, él es archivista, y la fecha clave no es el día del pacto fáustico sino la de la publicación de su libro. La tercera fecha, el futuro remoto, no sirve más que para la confirmación, y al volverla presente, en una suprema imprudencia, la maniobra falla.

En esta fidelidad a la obra ya escrita podemos simpatizar con Enoch Soames. A la compulsión de seguir escribiendo se le puede opo-

ner con ventaja el trabajo enriquecedor del tiempo sobre los escritos del pasado que se han conservado. Creer que todavía se pueden escribir obras maestras es adoptar una postura un poco demasiado positivista respecto de la calidad. Después de todo, la calidad en el arte, a diferencia de otras actividades, no es un patrón dado al que se ajusten mejor o peor los productos, sino que es la esencia misma de lo creado. Ahí el arte revela su parecido profundo con la experiencia: los dos son inamovibles, una vez que han sucedido, porque su función fue crear la cifra individual que ni Dios ni el diablo pueden alterar. Al dejar lo hecho tal como estuvo hecho, Enoch Soames preservó el mundo y el arte en toda su riqueza.

El problema de Enoch Soames fue el apego a su época, a la que representaba de modo paradigmático. No hizo algo nuevo, pecado capital en la creación artística, sino que fue algo nuevo. Producto de su época, escrito por su época, es un personaje (literalmente, y en sentido figurado), y su pretensión a la vida activa no puede volverlo otra cosa que un anacronismo irrisorio. Sobre su existencia pesa abrumadoramente Max Beerbohm, clásico representante en la realidad de los mismos años noventa que en la ficción representa Soames.

Lo hace inclusive dentro del relato, pues cuando Enoch Soames consulta el fichero de una biblioteca del futuro, el único sitio donde encuentra su nombre es en una referencia al famoso cuento de Max Beerbohm. A éste, avergonzado como un delincuente sorprendido in fraganti, no le queda más que lamentar la patente decadencia de la filología en el porvenir, y tenderles una trampa a los torpes estudiosos de la literatura inglesa de los siglos futuros.

La erudición, la idea de la erudición, es una garantía y un consuelo, mientras pueda mantenerse. Que sigan poniéndose las fechas correctas, que en cada fecha se pongan los nombres que correspondan, es casi todo lo que podemos desear y pedir. ¿Pero podrá mantenerse? Cada mundo de erudición depende de un solo hombre, es la cifra de su experiencia y sus trabajos, y ya se sabe a cuántos azares está expuesta una vida.

El anacronismo se vuelve procedimiento literario en el género de la ciencia ficción o "de anticipación", al que "Enoch Soames" se acerca marginalmente. En la ciencia ficción la pri-

mera fecha es la del libro, la segunda la de los hechos narrados, que no es pasada sino futura, y la tercera es la fecha en que el libro es leído. En la primera se reúnen la publicación y la escritura; como toda literatura de género, la ciencia ficción se escribe para ser publicada, y lo antes posible. No se concibe una novela de ciencia ficción que quede cien años en manuscrito antes de ser publicada, no sólo porque la literatura de género está enfocada en el público sino porque en su caso particular se apoya pesadamente en el presente, todos sus efectos dependen de él y, literalmente, "no puede esperar". Cuando, ya publicada, se añeja, la tercera fecha, la de la lectura, entra en carrera con la segunda. Entonces el libro se vuelve, paradójicamente, un documento de época, revelando su inextricable entramado con el presente. Casi todos los lectores han gozado del placer entre maligno e infantil de descubrirle los errores de cálculo a alguna novela "de anticipación" de cien años atrás. Un caballero eduardiano describe el futuro de la civilización, y por más rascacielos de cristal, cintas transportadoras y producción mecánica de alimentos que se le ocurran, no se le ocurre que (en el siglo XXI ó XXII) una señorita pueda ir a la casa de un caballero sin cha-

perón, o un caballero pueda salir a la calle sin sombrero. Estos huecos en el cálculo de posibilidades evolutivas son testimonios, tanto más valiosos por involuntarios e indeseados, de la percepción de un presente fechado. Sólo hay que pensar que lo mismo le está sucediendo al que escriba ciencia ficción hoy.

La intención da una vuelta completa y de ser documento del futuro se vuelve documento del pasado. Quiso ser un documento de la época en que sería leída, y lo fue, como lo es toda la literatura de género, o de consumo, enfocada al público que rodea al autor y del que el autor participa. Pero se diría que en su intención inmediata la ciencia ficción cierra los ojos a su perduración, al hecho de que los libros quedan y siguen siendo leídos después de que ha desaparecido el mundo que los vio nacer. Su lema, adaptado del que profirió un monarca de otros tiempos: "Después de mí, el anacronismo".

Quizás habría que extraer una lección de aquí. La percepción de nuestra propia época se basa en el anacronismo. Nuestro aparato de percepción es la época en que vivimos, y no puede volverse sobre sí mismo como los ojos no se pueden mirar a sí mismos. Inevitablemente debe interpolar a partir de visiones del

pasado y del futuro. El presente, categorial, tiene vetas de inconcebible. En la literatura de anticipación, ese inconcebible se traslada al futuro. Si el presente es lo que se sabe sin saber que se lo sabe, los cálculos de su futuro fallan según el ángulo siempre creciente de las líneas de la experiencia histórica.

El atractivo que explica la existencia de anticipadores, utopistas positivos o negativos, futurólogos, está en que la tarea parece posible a pesar de lo inevitable del fracaso. La experiencia es después de todo la materia prima del discurso, no sólo como contenido sino como valor, es decir como lo que hace que valga la pena hablar. Y lo que justifica la existencia de un libro es la conservación de ese discurso. El sistema del lenguaje es lo que hace de puente.

Hay una lógica en la evolución de las civilizaciones, como la hay en cualquier relato. Cuando se detectan los errores de cálculo en las viejas anticipaciones, uno tiende a reconstruir el relato, y se escandaliza deliciosamente. Por ejemplo, se ha hecho notar que toda la ciencia ficción escrita antes de 1980 erró fatalmente al no prever la informática, que fue el rumbo que tomó a partir de entonces la evolución social. Las previsiones estaban llenas de naves velocísimas surcando la tierra y el

cosmos, de expediciones, viajes y transportes, y resultó que el futuro fijó a los actores y puso en movimiento en su lugar los flujos de información. La reconstrucción, actuando como corrección ex post facto, muestra ilusoriamente que el error se podría haber evitado. En efecto, una consideración más atenta a todos los adelantos tecnológicos del siglo XX muestra que la función que todos ellos tuvieron en común fue mantener a la gente en sus casas, no sacarla de ellas: la heladera hace innecesario salir todos los días a comprar alimentos, el teléfono ha evitado infinitamente más traslados que los peligros del camino o las malas posadas, y así con el resto de las invenciones modernas; cuando todo eso no fue suficiente, vino la televisión. Y hasta los avances en los medios de transporte, más que para llevar al hombre más lejos sirvieron para hacerlo volver antes a su casa. (El motivo subyacente a esta dirección del progreso era la preservación de las ciudades, que debido a la poca flexibilidad inherente a su origen medieval habrían colapsado si el crecimiento demográfico se hubiera traducido en presencia de los ciudadanos en las calles.) Vista en su continuidad narrativa, esta evolución habría debido hacer prever la informática. Si no lo hizo, puede ad-

judicárselo a una salvaguarda de la Historia que impone parches de inconcebible para impedir que una voluntad inoportuna desvíe sus designios. Esa sería al función de lo inconcebible.

Por algún motivo, persiste la certeza de que hay un lenguaje común a lo inconcebible y lo concebible, a nuestra época y lo que está fuera de ella. Los libros, escritos y por escribir, nuevos y añejos, están en el corazón y la razón de ser de esa koiné.

En 1884 vio la luz un librito que hizo una larga carrera desde la fecha de su publicación hasta este año 2000 en que escribo este ensayo, y en el que se ubica su desenlace. Se trata de *Flatland*, de Abbott, y si bien propone una modesta escatología, no entra sino marginalmente en el rubro ciencia ficción; lo hace sólo como fantasía científica, y la ciencia no está abordada aquí por el lado de sus aplicaciones tecnológicas como sucede habitualmente en el género, sino como ciencia básica, o más que básica, lo que no la ha hecho envejecer tanto como debería. El tema son las dimensiones; el protagonista narrador es un cuadrado, en un

mundo plano, de dos dimensiones, cuya organización social describe; un accidente lo hace descubrir otro mundo, el de una sola dimensión, que le parece ridículamente pobre e incómodo; y otro accidente lo hace atisbar, con las imaginables dificultades, el mundo de tres dimensiones. Digo que son imaginables porque son las dificultades que tendríamos nosotros para concebir un mundo con cuatro dimensiones. Abbott encuentra un modo bastante gráfico de hacernos percibir esa dificultad: el mundo de dos dimensiones, Flatland, se las arregla para preservar la intimidad de sus habitantes; si una habitación es una figura geométrica trazada con una línea, basta con hacer cerrada la figura para que lo que pase adentro quede oculto de la vista de los demás ciudadanos del plano; pero para alguien que estuviera en una tercera dimensión, es decir fuera del plano, éste no tendría secretos y podría verlo todo. Eso es fácil de imaginar, para nosotros. Pues bien, nosotros en nuestro mundo tridimensional también tenemos cuartos cerrados, con paredes, techo y piso; un ser que estuviese en la cuarta dimensión, lo vería todo... Eso es difícil de imaginar; más que difícil, es imposible.

El mérito del libro, que estaríamos tentados de decir que es "extraliterario", está todo en la idea a partir del cual se lo escribió. Bien o mal hecho (no está muy bien, es un libro modesto) realiza la idea y queda como espécimen único e irrepetible. En ese aspecto sí es literario, y modelo de lo que debería ser todo libro. No es necesario repetirlo, porque su esencia se consuma, y la única repetición pertinente es la de la lectura, a lo largo de los años y los siglos. Si la literatura fuera lo que debería ser, es decir si actuara con perfecta economía, cada libro sería tan único y cerraría su propio género como lo hace *Flatland*.

En realidad a *Flatland* se lo puede incluir en un género, hoy un tanto pasado de moda, que es la "divulgación científica". En este rubro la imaginación, que habitualmente y por definición persigue sus propios fines, se pone al servicio de un objetivo no imaginario. En el fondo, no sucede otra cosa con la novela, que exige las tensiones de la invención para mejor transmitir la experiencia. En la divulgación científica hay también un juego de fechas, pues su intención es cerrar o disminuir la brecha entre el presente de los desarrollos últimos de la ciencia y el atraso en que se presupone al público lego. Está apuntada a un lector demorado, que quiere ponerse al día. El realismo en la novela, tal como nació remotamente con Cervantes y culminó en el siglo XIX, opera con un presupuesto semejante, aunque menos explícito.

Aquí la divulgación desemboca en lo inconcebible, que es su objeto, con lo que tematiza las fallas perceptivas propias de la ciencia ficción, que a su vez son una tematización del realismo en general.

Examinando *Flatland* como el juguete lógico que es, no puede dejar de advertirse dónde está el error de su argumento: en presuponer un lenguaje común para seres de distintas dimensiones. El estribillo al que se aferra el Cuadrado una vez que se ha convencido de que existe una tercera dimensión es: "upward, not northward" (hacia arriba, no hacia el norte). Pero en su mundo "up" no podría existir sino como metáfora de "north", salvo que no sería metáfora sino un sinónimo perfecto. Sería como si entre nosotros algún mesías de la cuarta dimensión levantara como bandera de combate la frase "hacia afuera, no hacia el exterior". Los filósofos a veces han hecho algo parecido, modificando por motivos arcanos la definición de una palabra. Pero queda el hecho de que se postula una comunidad de sig-

nificaciones entre dos bandos a los que separa justamente ese inconcebible.

Hubo otro pequeño libro publicado ese mismo año de 1884, cuyo parecido profundo con *Flatland* no se agota en esta identidad de fecha: *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr Hyde*, de Stevenson, clásico un poco demasiado conocido, difamado por adaptaciones de toda especie, y antes por la simplificación que impone la leyenda.

El contraste del libro y su leyenda puede superponerse al que los narratólogos señalan entre "historia" y "discurso"; también se usan otros términos, pero siempre se refieren, respectivamente, a la historia tal como puede contarse cuando uno la conoce toda, y a la organización del relato tal como se presenta mientras se lo va contando. Cuando una ficción alcanza un status legendario como pasó con ésta de Stevenson, ese contraste alcanza su máxima latitud, hasta exceder el libro: en alas de la fama, la historia se embarca en el tiempo y sufre todas las mutaciones que le dicta la Historia. En cierto modo esto preserva el secreto del libro, y cuando un crítico quiere desentrañarlo debe volver al discurso, que quedó anclado en la fecha original.

Ya en el texto de la novela Stevenson había tematizado esta situación, lo que lo vuelve uno de los precursores de la novela policial. El atractivo de este género está justamente en la separación programática que propone entre historia y discurso, y en que tematiza esta separación en una segunda historia. El objeto que persiguen los personajes de la novela policial, es decir el objetivo de su historia segunda, es reconstruir (mediante el discurso) la primera historia.

En toda novela la historia está más o menos oculta bajo el discurso, porque este ocultamiento es la condición del interés de la lectura. La novela policial hace de este recurso retórico el tema del libro, lo que la vuelve un género metanovelístico o teórico y lo ha hecho tan celebrado por la crítica. Los críticos han destacado menos otra característica del género policial, que lo hace sobreviviente arqueológico de las lecturas de infancia. Las novelas que leían los niños, que solían ser muy extensas, tenían tanto poder alucinatorio (potenciado por la ingenuidad del lector) que se las leía hasta el final. Esto debía de tener valor pedagógico, pues constituía un modelo, válido más

allá de los libros, de terminar lo que se empezaba y no dejar las cosas a medio hacer, lo que indudablemente tiene peso en el éxito en la vida. Los que persisten en la lectura después de la infancia suelen privilegiar valores distintos de la historia (por ejemplo las bellezas del lenguaje o las iluminaciones afectivas o intelectuales) y se les hace menos importante la puntualidad con que se recorre un libro de la primera página a la última. Esto a menudo queda como un imperativo inexplicable, ritualista, del que inclusive muchos lectores tratan de liberarse como de una incómoda superstición. La novela policial, que tematiza también este rasgo, queda como la única lectura adulta que recuerda una buena costumbre de los niños.

Como suele pasar con los precursores o iniciadores, Stevenson recorre todo el camino, cubre todo el campo, y no deja casi nada que hacer a los que vienen después. Su breve novela es un tour de force, en realidad inigualado, de separación radical de historia y discurso. El segundo, es decir el libro leído sucesivamente por su primer lector, es incomprensible

dentro del marcado paradigma de realismo en el que se presenta. La historia sólo puede reconstruirse al final, y lo hace revelando que era imposible reconstruirla sin una ayuda externa. Pero lo hace con tal perfección mecánica que revela que todo el discurso, aun en sus detalles nimios, no tenía otro objetivo que esta reconstrucción, y estaba dictado retrospectivamente por ella. Los lapsos de tiempo, las fechas, los lugares, las direcciones, los desplazamientos, todo vuelve, todo cae en su lugar. Estéticamente la única objeción que puede hacérsele es que toda la historia vuelve a contarse en la carta final, pero aun cuando haya redundancia, ésta es gratificante. Con suma discreción, aquí Stevenson es precursor también de la cultura popular, toda ella basada en la gratificación de la redundancia.

Para la reconstrucción de la historia, basta con las fechas. Los lugares cumplen una función mnemotécnica, o en todo caso confirmatoria. Pero a su vez la reconstrucción por las fechas sirve para la reconstrucción de los lugares que son lo que queda cuando el tiempo ha pasado. El realismo espacial de *The Strange Case...* es alucinatorio, y es casi inevitable el impulso, al que muchos han cedido, de dibujar los planos de las distintas escenas, sobre

todo de la casa del Dr. Jekyll. La sensación de realismo se logra no tanto con la descripción de un lugar sino con la vuelta de un detalle de la acción, y en esta novela todos los detalles vuelven, y vuelven más de una vez, en distintas circunstancias, desde distintos puntos de vista. Así es como se hacen tridimensionales y se acomodan en una perspectiva que al final se hace única y es la del lector.

El lector termina viéndolo todo, como el inconcebible ser de la dimensión extra. En el discurso de la novela está precedido y anunciado por una figura (una "figura del discurso" podría decirse) que tiene una larga historia en la historia de la novela: el Entrometido. El Entrometido injustificable, que no gana nada con su diligencia y sin embargo llega a todos los extremos con tal de desentrañar la historia, o más bien la idea que presidió en el autor la escritura del libro. La novela policial ha proliferado en una larga galería de detectives que, para acentuar su función de Entrometidos puros, no cobran. Cuando cobran, lo hacen como una verosimilización. En la novela de Stevenson, el abogado Utterson se justifica con excusas de amistad y deber profesional, pero del principio al fin sirve gratuitamente a la

construcción del discurso, que es la reconstrucción de la historia. Esta última habría sido exactamente la misma sin él, salvo por un solo detalle en el que su intervención la modifica, precipitando el final: el suicidio de Hyde.

En el perspectivismo gratuito del Entrometido está el punto de contacto de esta novela con las de Henry James. En la obra de James, el Entrometido es omnipresente, y también actúa al nivel del discurso, como tematización del trabajo del autor, y como recurso ideal para separar discurso de historia y hacer realismo en el espacio ganado con esta separación. A su vez, para darle sentido a la actividad del Entrometido, es preciso alejar la historia y velarla en el secreto. Hacia 1884, en el ápice de la moralidad victoriana entendida como "vida privada", el secreto tenía por forma privilegiada la intimidad, y las circunstancias de la época hicieron necesario llegar a lo sobrenatural para que el Entrometido se saliera con la suya. Stevenson, de un salto, alcanzó el máximo posible de intimidad como secreto con la historia de un hombre que es dos hombres. (La intimidad en la literatura toma la forma de la relación del lector con el texto.)

Flatland, igual que *The Strange Case...*, fue más famoso que leído. Es en la lectura donde la utopía del mundo plano muestra su parecido con la fábula del doctor imprudente. Comparten la misma atmósfera cruel, de sadismo, fatalidad, misoginia... (Es curioso, pero se diría que el temor a una pobreza espiritual preside esta novela de 1884, lo mismo que la famosa de Orwell de 1948, titulada *1984*.) Rasgos de época procedentes de la misma máquina social irreversible. También comparten la misma dominante topográfica. En un libro, las idas y vueltas milimétricamente coreografiadas de los personajes dibujan el plano de la casa del Dr. Jekyll; en el otro, el plano es el tema. La casa de Jekyll llegamos a verla en la imaginación; en *Flatland*, la imaginación es puesta a prueba con exigentes gimnasias, y deja de servir cuando se suma una dimensión más; entonces el pensamiento ciego toma la posta.

En los dos libros la topografía es un recurso para la coartada. Stevenson encontró una solución novedosa y extrema ("otros han contratado hombres para cometer sus crímenes: yo utilicé a otro para gozar de mis placeres", dice el Dr. Jekyll); Abbott propone los principios ele-

mentales de la coartada, pues estar en un sitio en un momento determinado, y que se sepa, es un epifenómeno de la percepción general, y ésta depende de la clase de mundo que haya para percibir.

De los elementos teóricos de ambos libros procede su común estilo de explicación. Todo hay que explicarlo, y si las percepciones parciales del Entrometido de Stevenson lo obligan a buscar laboriosamente la explicación del todo, el Cuadrado de Abbott, un Entrometido de los mundos, termina con la misión mesiánica de explicárselo todo a todos, tarea titánica y condenada de antemano al fracaso porque su explicación comienza donde se anula la intuición.

Esos mismos elementos teóricos han mantenido la lozanía de los dos libros; el de Stevenson la tenía asegurada de todos modos por ser una obra maestra; pero en el más modesto de Abbott, participando además de un género tan fugaz por definición como lo es la divulgación científica, la perduración tiene algo de milagro irrepetible. Al mismo tiempo, los dos están pesadamente fechados, y nadie podría equivocarse respecto de la época en que fueron escritos.

Cuando persisten los puntos ciegos de la percepción, una novela vieja puede parecer actual, una "antigüedad hecha a la vista del público". Por ejemplo si no hubiera habido cambios en la condición social de las mujeres, hoy no notaríamos el error de Wells de no hacer salir a la calle a una muchacha, en el siglo XXIII, sin la compañía de un chaperón. Tampoco lo veríamos como un dato de época en una novela de George Eliot o de Meredith. Hay novelas viejas en las que, por casualidad o por una sensibilidad especial, el autor ha acertado en todos sus puntos ciegos que coinciden con los nuestros; en general se lo destaca como un mérito: ese libro, ese autor, "ha conservado actualidad". Es un mérito muy dudoso, aunque el culpable no es tanto el autor como la Historia, que se ha abstenido de intervenir, es decir que no ha hecho su trabajo. La novela se ha mantenido joven porque la sociedad ha envejecido. Hoy sobre todo, cuando la sensibilidad a la Historia se embota, y la Historia misma, en respuesta a este embotamiento, parece estancarse, debería sobresaltarnos encontrar una novela de cien años atrás que "podría estar pasando ahora". Quizás podría deducirse de ahí el atisbo de un programa revolucionario en el que emplear nuestras energías, una

vez que han caído todos los demás: consistiría en manipular nuestra experiencia de la realidad de modo de hacer envejecer las novelas del pasado, y devolverles su sabor de época. Para eso habría que empezar por leerlas, y estudiarlas con la mayor atención, averiguar cómo se escribieron y por qué, y sobre todo entender en profundidad sus fechas. Acto seguido, actuar. El programa conjugaría dos actitudes que parecen tan opuestas como una vida aventurera y una rigurosa filología.

"Manipular nuestra experiencia de la realidad": se diría que no hacemos otra cosa. Pero en los hechos es una intención muy extraña, de consecuencias imprevisibles. Querría terminar con el relato de un caso aleccionador, que se dio en la escritura del diario íntimo de un prestigioso novelista que murió hace poco, centenario: Julien Green.

En general, la redacción de diarios íntimos tiene siempre algo de manipulación de la experiencia, pues en el día a día de la escritura ésta revierte sobre su materia, y se vive el diario como se escribe la vida. La bisagra en la que se articula esta dualidad o duplicidad, es

el secreto, que justifica el género y fecha cada página. André Gide terminó siendo modelo del autor de Diarios, por la existencia en su vida de secretos relativamente inconfesables (la homosexualidad, la inteligencia); de esa relatividad el Diario se volvía garantía y promesa.

Dentro de ese paradigma, Julien Green fue uno de los autores más celebrados: además de sus novelas de delicado análisis moral, escribió y publicó muchas decenas de miles de páginas de Diario íntimo a lo largo de su larga vida. La anécdota en cuestión, deliciosa perla del secreto, la cuenta un periodista italiano que la protagonizó. De visita en París, a mediados de los años cincuenta, tenía la intención de entrevistar al famoso novelista, pero no pudo hacerlo. La imposibilidad empezó manifestándose en los obstáculos habituales de acceder a una celebridad, salvo que fueron haciéndose más intrigantes con el paso de los días. Hubo silencios, llamadas no respondidas, postergaciones, citas complicadas con intermediarios ambiguos, canceladas a último momento, excusas telefónicas ("todo lo que tenía que decir lo dije en mis libros"), acompañadas por inquietantes averiguaciones sobre su persona. Al fin una confidencia de uno de los íntimos le

dio la clave de tantas reticencias: Julien Green era "un esclavo de su Diario". Es decir: no quería verlo porque después tendría que relatar el encuentro en su Diario, y ése era un trabajo por el cual, a diferencia de su interlocutor, nadie le pagaría. En su afán de sinceridad, y de no dejar nada fuera del registro escrito, Green había llegado al punto de cuidarse de tener experiencias nuevas si no estaba seguro de antemano de que no iba a tener problemas para escribir sobre ellas. Con lo que se explican algunas de sus excusas: "soy viejo, estoy cansado". La práctica debía de haberle enseñado que había temas y personajes más difíciles que otros de poner por escrito, y a esa altura de su vida lo desalentaba la perspectiva de introducir un personaje nuevo, un joven extranjero, viajero, periodista, imprevisible, potencialmente muy exigente en energía y habilidad de escritura para ser trasladado dignamente a las páginas del Diario. Peor aun, podía desentonar en la textura estética del Diario, desequilibrar ese volumen, distraer de su temática o enturbiar su atmósfera.

Un escritor siempre usa su experiencia como materia prima, como estímulo o como contexto, y es casi natural que empiece a practicar

un "arte de la experiencia" al que responderá el arte literario. En ese rubro hay dos enfoques, interconectados: el cuantitativo y el cualitativo. Según el primero siempre se le ha dado valor positivo a la mayor cantidad de experiencia: guerras, viajes, una vida amorosa agitada, son considerados en general beneficiosos para el escritor. Aquí y allá hubo excepciones, que serían un antecedente de la postura de Green: la más famosa es la de Raymond Roussel, negándose a salir de su camarote de barco en una vuelta al mundo (al menos según la leyenda, que le atribuye algo que al parecer hizo su madre). Pero estas excepciones pueden ponerse en la cuenta del segundo enfoque: negarse a algunas experiencias es un recurso para optimizar la calidad de la experiencia vivida. Y si lo pensamos bien, vemos que no son excepciones tan raras, ni tan extravagantes, pues incluyen consejos para escritores tan sensatos como "no leer libros mediocres", "no realizar trabajos rutinarios embrutecedores", y hasta "no cometer crímenes". Preservar la calidad de la experiencia necesariamente implica una mengua de su cantidad.

En términos positivos, la manipulación de la calidad de la experiencia obedece a tres actitudes básicas: la acción, la reflexión y la perfección. Respectivamente: vivir aventuras, explicarse lo que pasó, y crearse sensaciones condensadas o exquisitas. No son excluyentes, sino que se complementan siempre. Las novelas suelen nacer de su combinación: cuentan hechos, los duplican en el enclaustramiento pensativo de la escritura, y reúnen los hilos de su sentido en la sublimación del éxtasis o el amor.

Claro que el Diario no es una novela. Es el registro cotidiano de la experiencia, antes de que ésta se transfigure en novelas (o poemas, o comedias, o lo que sea): un modelo extenso de todas las novelas que puede escribir el autor. Era sobre esta especie de protonovela que Green ejecutaba sus tácticas maniáticas. Por lo que podemos deducir a partir de la anécdota, hacía un recorte temático de la experiencia de modo que no le causara problemas a la hora de escribir. Desconfiando del silencio o la omisión a la que podría haber recurrido, ejecutaba el recorte sobre la experiencia misma. Trabajaba sobre la inspiración, no sobre sus productos.

Sus precauciones terminaron conformando un estilo de vida, cuyos rasgos son fáciles de imaginar: retraído, extravagante, retorcido... Para el observador que no dispone de las cla-

ves, esa vida se vuelve un secreto. La experiencia se constituye como secreto, cuyas claves habrá que buscar en la obra.

29 de diciembre de 2000

CÉSAR AIRA
EN LA BIBLIOTECA FICCIONES

El llanto
El volante
Cómo me hice monja
La costurera y el viento
Los dos payasos
La serpiente
El mensajero
La trompeta de mimbre
Un episodio en la vida del pintor viajero

MANUEL PUIG
EN LA BIBLIOTECA FICCIONES

Bajo un manto de estrellas /
El misterio del ramo de rosas

La Tajada / Gardel, uma lembrança

Triste golondrina macho
/ Amor del bueno / Muy señor mío